

Studia austriaca

ISSN 2385-2925

Florian Auerochs
(Bamberg)

Vom gläsernen Sarg zum «Glaspalast des Männlichen» Volksmärchen und feministische Philosophiekritik in Elfriede Jelineks Schneewittchen-Adaption «Der Tod und das Mädchen I»

Abstract

Elfriede Jelineks postdramatic drama *Death and the Maiden I* represents a feminist revision of the fairy tale *Snow White* by the Brothers Grimm. Jelinek applies the ideologically and patriarchally loaded medium “fairy tale” to develop a highly differentiated feminist criticism on Western philosophy. Thus, this adaption has to be put in the context of the pre-existing intertext by Brothers Grimm, feminist literary criticism and deconstruction. This essay examines where and how Jelinek instrumentalizes and modifies popular fairy tale motifs in order to create a multi-layered criticism of ontological gender paradigms, patriarchal structures in philosophical thinking, and ideals of beauty.

Die Textmuster der alten Märchen mit ihren sadomasochistischen Verstrickungen zwischen Prinzen, Prinzessinnen, Tieren, Mägden und Knechten, etc. bieten Anlass zu Paraphrasen oder Entschlüsselungstheorien. Codiert befinden sich in ihnen die gesellschaftlichen Verhältnisse, die von mir aus einem Hintergrund aus scheinbarer Unschuldigkeit und deren Mythen herausgeschält werden.¹

Dieser Ausschnitt aus einem Interview mit Elfriede Jelinek anlässlich der Uraufführung ihrer “Prinzessinnendramen” am Deutschen Schauspielhaus Hamburg 2002 setzt das Konzept “Volksmärchen” Jelineks poetologischen Diskurs der Barthschen Mythen und der “endlosen Unschuldigkeit”

¹ Matthias Dreyer: «Man muss sogar immer scheitern, wenn man denkt». Elfriede Jelinek über ihre Prinzessinnen-Zwischenspiele. In: Programmheft des Deutschen Schauspielhauses Hamburg zu Elfriede Jelineks “Der Tod und das Mädchen” I-III. Hamburg: Deutsches Schauspielhaus 2002, H. 29.

aus. Das Konzept der "Unschuldigkeit" rührt von Jelineks 1970 erschienenem Essay *Die endlose Unschuldigkeit*, eine die eigene poetologische Praxis mit ihren politischen Ansprüchen reflektierende Auseinandersetzung mit Roland Barthes *Mythen des Alltags* (1957). Im Anschluss an Barthes "Mythendestruktion", die Jelinek verschiebt zur «Mythendekonstruktion»², bezeichnet die Unschuldigkeit eines Zeichens dessen Aufladung mit einem Phantasma zeitlosen Wesens und Seins, eine Einbetonierung der Aussage in Naturalisierung und Essenzialisierung, die die Historizität, das soziokulturelle und politische Geworden-Sein ausblendet und somit auch das Zeichen als manipulativen Träger von Ideologie und Indoktrination leugnet. Jelineks dekonstruktives Schreiben richtet sich gegen «die überzeitlich und essenziell gedachte Hierarchisierung von binären Oppositionen [und somit] gegen ewig und a-historisch gemachte Essenzialisierungen, [...] Mythisierungen, die immer Geschichtlichkeit (Werden und Vergehen)»³ ausblenden. Jelinek führt die Mythen ihrer eigenen Geschichtlichkeit und die "Unschuld" ihrer Schuld zu, um latente Macht- und Gewaltstrukturen an die Stelle der Ewigkeits- und Vollkommenheitsansprüche des Patriarchats, Postfaschismus, Kapitalismus und des metaphysisch-idealistisch geprägten abendländischen Denkens zu setzen.

Der Tod und das Mädchen I (Schneewittchen) ist der erste Teil der "Prinzessinnendramen", fünf zwischen 1999 und 2003 veröffentlichte Theatertexte, die Jelinek unter dem Titel *Der Tod und das Mädchen* zusammenfasst. Sie alle persiflieren und dekonstruieren an populären, fiktiven wie lebendigen Frauenfiguren der westlichen Kultur (wie Schneewittchen oder Jackie Kennedy) ein "natürliches" Frauenbild, auf das sich Trivial- und Hochkultur berufen und konfrontieren es in einem manischen intertextuellen Referenzsystem mit Diskursfragmenten der westlichen Kultur- und Mediengeschichte. Wenn Jelinek das Grimmsche Schneewittchen als Prätext für ihren postdramatischen Theatertext *Der Tod und das Mädchen I* wählt, liegt die Vermutung nahe, dass sie nicht nur den Bildbestand der manifesten Erzählebene des Schneewittchen-Stoffes aufgreift, sondern das Konzept und Medium "Deutsches Volksmärchen" selbst verhandelt.

Die "Gattung Grimm", begründet durch die zweibändige Märchensammlung der *Kinder- und Hausmärchen* (1812 und 1815), bildet ein wesentliches Konstituens des abendländischen Bildungs- und Literaturkanons und

² Bärbel Lücke: Elfriede Jelinek. Eine Einführung in das Werk. Paderborn: Fink 2008 (= UTB 3051), S. 26.

³ Ebd., S. 29-30.

gehört zu den meistgelesenen und meistübersetzten Werken der Weltliteratur. Das postdramatische Stichwort der “Klassikerzertrümmerung”, die dekonstruktive szenische Entlarvung latent ideologischer Inhalte literarischer Stoffe, sollte hier zumindest assoziiert werden, wenn Jelinek anmerkt, dass «das Märchen [...] ja nur die Ebene des Symbolischen (wie die Werke der Klassiker) [sei], auf der das Schlachtfeld hergerichtet und bestückt wird»⁴.

Auf dieser Basis erfüllen die Prinzessinnendramen das 2011 von Jelinek ironisch entworfene Konzept des “Parasitärdramas”⁵, das die szenische Dekonstruktion von Prätexten skizziert. Jelineks Theaterexte sind “Parasiten”, die in einem subversiven und durchaus aggressiven intertextuellen Verhältnis zu den kanonisierten künstlerischen Vorgängern stehen, von diesen zehren und sich durch diese konstituieren. Es entstehen satirische feministische Umschriften der männlichen Prätexte, die ihres kanonischen Charakters beraubt und deren eventuell latent faschistische Inhalte bloßgestellt werden. So verhält es sich auch mit dem hier behandelten ersten Teil von *Der Tod und das Mädchen*, der sich als Schneewittchen-Adaption der grimmschen *Kinder- und Hausmärchen* bedient. Deren Bildbestand befeuert nicht zum ersten Mal die feministische Schreibpraxis, womit sich Jelinek auch im Kontext eines “revisionist mythmaking” (nach Alicia Ostriker) befindet – einer dezidiert feministisch orientierten literarischen Relektüre und Reformulierung des Märchens im Spannungsfeld von sozial- und mentalitätsgeschichtlicher Vergangenheit und politischer Gegenwart. Die dekonstruktiven Vorläuferinnen von Jelineks Schneewittchen finden sich etwa in Anne Sextons Gedicht *Snow White and the Seven Dwarfs* (1971), wo die Prinzessin als Patchwork aus Schönheitsklischees auch ein Patchwork aus allerhand Konsumgegenständen und Rauschmitteln ist, mit «cheeks as fragile as cigarette paper, / arms and legs made of Limoges, / lips like Vin du Rhône»⁶. Ähnliches leistet Angela Carter mit ihrer Märchenvariante *The Snow Child* aus ihrem berühmt gewordenen Erzählzyklus *The Bloody Chamber* (1979), in der die phantasmatische Wunsch-Tochter aus Schnee, Rabenfeder und Blut Opfer weiblicher Konkurrenz und inzestuösen Begehrens wird – «the child of his [des Grafen] desire and the Countess hated her»⁷. In beiden Fällen ist das Volksmärchen

⁴ Vgl. Dreyer (2002).

⁵ Vgl. Elfriede Jelinek: Das Parasitärdrama. <http://a-e-m-gmbh.com/wessely/fparasitaer.htm>.

⁶ Anne Sexton: *Snow White and the Seven Dwarfs*. In: *Verwandlungen. Gedichte*. Hg.: Elisabeth Bronfen. Frankfurt a.M.: Fischer 2003², S. 38.

⁷ Angela Carter: *The Snow Child*. In: *Burning your Boats. Collected Stories*. London: Vintage 2006, S. 193.

Agens und Medium sedimentierter und in der grimmschen Rezeption zensierter misogynen Strukturen. Gut dreißig Jahre später aktualisiert auch Elfriede Jelinek den Schneewittchen-Stoff, womit es sich anbietet, ihre Adaption unter dem Vorzeichen eines feministischen “revisionist mythmaking” und im Spannungsfeld des Grimmschen Prätextes und feministischer Philosophiekritik zu lesen.

Die Rekonstruktion eines Handlungsfadens in *Der Tod und das Mädchen I*⁸ zeigt, dass Jelinek wesentlich von der Erzählstruktur und den Motivkomplexen des Grimmschen Schneewittchens abweicht. Schneewittchen irrt nach dem Vergiftungsversuch durch ihre Stiefmutter und dem dadurch eingeleiteten Scheintod durch den Wald, um die Zwerge zu suchen. Statt diese zu finden, trifft sie auf den Jäger, der sie nicht wie im Märchen verschont, sondern erschießt. Die Zwerge treten auf, um die Tote in einem Glassarg abzutransportieren. Die Handlung des Theatertextes reduziert sich auf den Dialog zwischen Schneewittchen und dem Jäger, womit Jelinek lediglich die Waldepisode des Vorgängertextes funktionalisiert, mit der ihr Märchen auch endet und seines optimistischen Gehaltes beraubt wird. Es gibt keinen Prinzen als Erlöserfigur, nur den Jäger, den Mann als Tod. Jelineks Schneewittchen-Variante ist ein Anti-Märchen, das nicht nur mit dem Tod endet, sondern auch mit dem Tod beginnt – so befindet sich Schneewittchen während ihrer Wahrheitssuche auf einem Möbiusband zwischen zwei Toden: dem überwundenen Scheintod und dem Mord durch den Jäger. Beide Todesarten Schneewittchens können auf ihren Ursprung im Volksmärchen und ihre feministische (Re-)Instrumentalisierung durch Jelinek befragt werden.

1. Postdramatische “Verirrung” der Märchentopographie: Der Wald als Nicht-Ort weiblichen Denkens

Zwei riesige, popanzartige Figuren, die zur Gänze aus Wolle gestrickt und dann ausgestopft sind, eins als Schneewittchen, eins als Jäger mit Flinte und Hut, sprechen ruhig miteinander, die Stimmen kommen, leicht verzerrt, aus dem Off. (TM 9)

Die Regieanweisung von Jelineks *Schneewittchen* liefert keine zeitlichen und räumlichen Deiktika, um ein kohärentes Zeit- und Raum-Kontinuum zu schaffen, das sich auf eine konkrete Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft beziehen könnte. Ganz im Sinne der Postdramatik wird die fiktive

⁸ Elfriede Jelinek: *Der Tod und das Mädchen I* (Schneewittchen). In: *Der Tod und das Mädchen I - V. Prinzessinnendramen*. Berlin: BVT 2004². Im Folgenden unter der Sigle TM zitiert.

Bühnenrealität von der ersten Zeile an zugunsten von Situationsabstraktheit und einem raum- und zeitlosen Sprechen aufgegeben. Jelineks postdramatisches Theater ist auch "Diskurstheater", der Ort heterogenen und delokalisierten Stimmengewirrs, auf dem die Diskursfetzen des Abendlandes, die «Vaterinhalte in Kultur & Individuum»⁹, frei von szenischer Illusion gegeneinander angelegt werden. Nicht nur die dramatischen Einheiten von Zeit und Ort sind in dieser Regieanweisung aufgegeben, auch die dramatis personae ist nur noch in ihrer Entstellung, in der völligen Ablösung durch Kunstfiguren vorstellbar, die als Träger von Identifikation und Projektion scheitern. Das Figurenpersonal des Märchens, die Dialogpartner Schneewittchen und Jäger, erfahren durch ihre Materialisierung als gestrickte Wollpopen eine Abstraktion und geraten zu «identitätslosen Textsprechern»¹⁰, gleichwertig und ununterscheidbar in ihrer Materialität. Ihre Depersonalisierung steigert sich durch ihre Stimmen, die «leicht verzerrt, aus dem Off» (TM 9) kommen. Der Ursprung der Stimmen ist gespalten und an kein Bühnensubjekt gebunden, was eine kohärente Subjektkonzeption unterbindet. Hier erlangt vor allem das Material der Wolle Symbolwert, denn die Figuren

gestrickt aus Wollfäden sind [...] jederzeit auftrennbar, wie jedes Gewebe: Als männliche oder weibliche Figuren sind sie daher [...] in ihrer Substanz nicht stabil, und d.h. dass sie auch als Paradigmen einer Geschlechterdifferenz nicht unveränderbar, zeitlos und stabil sein können.¹¹

Die Wolle versinnbildlicht hier metaliterarisch zum einen das dekonstruktive Vorgehen selbst, die Verflüssigung fester Sinneinheiten und binärer Hierarchien, zum anderen weist es auf das diskursive "Verstricktsein", die Verflochtenheit literarischer Aussagen in eine intertextuelle Rahmenlosigkeit hin. Die Wollfiguren, auch verstrickt in eine symbolische Ordnung¹²,

⁹ Elfriede Jelinek: Die endlose Unschuldigkeit. Schwifting: Schwiftinger Galerie-Verlag 1980, S. 50.

¹⁰ Ursula Bock: Die Frau hinter dem Spiegel. Weiblichkeitsbilder im deutschsprachigen Drama der Moderne. Berlin: LIT 2011 (= Semiotik der Kultur 11), S. 401.

¹¹ Bärbel Lücke: Denkbewegungen, Schreibbewegungen – Weiblichkeits- und Männlichkeitsmythen und -bilder im Spiegel abendländischer Philosophie: Eine dekonstruktivistische Lektüre von Elfriede Jelineks "Prinzessinnendramen" Der Tod und das Mädchen I – III. In: Bettina Gruber, Heinz-Peter Preusser (Hg.): Weiblichkeit als politisches Programm?: Sexualität, Macht und Mythos. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 114.

¹² Ich verwende das Konzept der "symbolischen Ordnung" in Anlehnung an Jacques Lacan und die feministische Theorie. Die symbolische Ordnung ist die sinnstiftende und ordnende Struktur der eigenen Umwelt als festgelegtes Bedeutungssystem, in dem sich

implizieren aber auch ihre Auflösbarkeit und somit die Verflüssigung essenzieller Geschlechterparadigmen, die sie später als weibliche und männliche Märchenfiguren verkörpern. Im Wollpopanz der Regieanweisung ist der Konstruktionscharakter von Geschlecht und authentischer, subjektgebundener Rede bereits angelegt.

Die hier von Jelinek vorgeschlagene *mise-en-scène*, die allerdings nie umgesetzt wurde, also streng genommen auch im Bereich des Fiktiven weilt, steht im Kontrast zum dann einsetzenden "dramatischen" Dialog, der allerdings sehr wohl Zeit, Raum und Handlungsträger entwirft.

Schneewittchen irrt durch die «Krümmungen und Biegungen des Waldes schon seit Ewigkeiten» (TM 9), womit der Topos des Märchenwaldes eingeführt wird. Es ist der Ort des Ausgesetztseins, der Verirrung, der Suchwanderung und des Findens, aber vor allem ist er im Volksmärchen der «Ort außergewöhnlichen Geschehens und unheimlicher Begegnungen»¹³, was in Schneewittchens Konfrontation mit dem Jäger beibehalten wird. Wo aber im Volksmärchen das Ausgesetztsein im Wald die Funktion der «Initiation als Ritual des Übergangs zu einer neuen Lebensstufe»¹⁴ erfüllt, kommt es bei Jelinek zu dessen Ironisierung, da Schneewittchen eben nicht das Leben, sondern den Tod im Wald findet, wodurch er andererseits seine tradierte Rolle als «Jenseitsbereich»¹⁵ behält.

Die «Krümmungen und Biegungen des Waldes» (TM 9), auf denen Schneewittchen wandert, sind aber auch Ironisierungen von Topoi logozentristisch-abendländischer Philosophie, vor denen die "Frau" als Gedankenfigur und kulturelles Konzept scheitert, denn «die Heideggersche Wahrheit als *Aletheia* wird bei Jelinek in wortwörtlich-ironischer Topologie zum Ort der offenen Gegend des Waldes, in dem sich das Heideggersche "Sein zum Tode" [...] wortwörtlich-ironisch für Schneewittchen realisiert»¹⁶. Referenzsignale, wie die Charakterisierung des Jägers als «Offizier fürs Offene» (TM 16) und denjenigen, der das «Seiende zu lichten und das Richtige

über die alltäglich kommunikative Funktion der Sprache Bedeutung als eindeutig und besitzbar darstellt. Somit fällt die symbolische Ordnung mit dem gültigen Herrschaftsdiskurs in eins und regelt über eine binäre Strukturierung der Zeichensysteme die sozialen Verhältnisse. Somit steht sie stellvertretend für die patriarchale Gesellschaft. (Vgl. Lena Lindhoff: Einführung in die feministische Literaturtheorie, Stuttgart/Weimar 1995 (= sm, 285), S. 97).

¹³ Helmut Fischer: Wald. In: R. W. Brednich u.a. (Hg.): Enzyklopädie des Märchens, 14. Bde., Berlin: Walter de Gruyter 2011, Bd. 14, Sp. 435.

¹⁴ Ebd., Sp. 436.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Bärbel Lücke (2005), S. 117.

zu richten» (TM 9) weiß, zitieren Schlüsselbegriffe der Heideggerschen Philosophie. Evoziert wird die “Lichtung”, die bei Heidegger «die Unverborgenheit des Seienden, also der Spielraum, in dem allein Seiendes erscheinen oder sich verbergen kann und innerhalb dessen die Erschlossenheit des Daseins allererst möglich ist»¹⁷. Die Lichtung ist Einheit von Sein und Denken, die Erschlossenheit des menschlichen Daseins und somit auch Ort der “aletheia” (griech: Wahrheit), der “Unverborgenheit”, des Offenbarwerdens von Welt¹⁸. Für Schneewittchen, in diesem Text Trägerin des Weiblichkeitsparadigmas, erschließt sich jedoch weder Wahrheit noch Sein, sie wird an dem Ort ermordet, der für logozentristische Ganzheitsversprechen und erkenntnistheoretische Totalitätserfahrungen steht, für die Garantie des “einen” Sinns und des “einen” Seins. Die Heideggersche Lichtung aber wird als feste Sinneinheit in Jelineks postdramatischem Text zum Märchenwald herunterstilisiert, zum Dickicht, in dessen “Krümmungen und Biegungen” das weibliche Denken nur die «Irre» (TM 10) und den symbolischen (Schein-)Tod findet.

In deutschen Volksdichtungen und dem europäischen Volksmärchen ist der Wald «als “mythische Landschaft” [...] die Gegenwelt zu Zivilisation und Kultur» und hat als Motiv eine Geschichte ideologischer Projektionen, da «das romantische Empfinden [...] die mythologische Verklärung des deutschen Waldes bis hin zur nationalen und ideologischen Inanspruchnahme»¹⁹ förderte. Als von der Zivilisation unberührte Wildnis avancierte der Wald zum Symbol vaterländischer Geschichte, womit der Ort des Märchens, der dann auch Ort von Jelineks Text ist, latent faschistischen Gehalt erlangt, der sich nicht nur über den Ausschluss des kulturell Fremden, sondern auch des Weiblichen als “Anderes” konstituiert. So legt der Jäger nahe, dass «der Wald [...] Platz für alle [hat], aber ursprünglich [...] nur für mich und meine Beute» (TM 19) vorgesehen sei; zudem zählt die Schönheit Schneewittchens «in unsren Kreisen, die wir durch die Wildnis ziehen, nicht allzuviel» (TM 11). Der Wald ist hier nicht nur Ausdruck unberührter Natur, sondern Ort männlicher Naturberherrschung und kultureller Disziplinierung – und als Revier des Jägers eben auch des Beutemachens und somit des Todes. Wenn Schneewittchen dann von ihren «Todesarten» (TM 19) spricht, wird der Wald vollends zum Ort eines faschistischen Verhältnisses

¹⁷ Bernd Amos: Lichtung. In: Peter Prechtl u. Franz-Peter Burkard (Hg.): Metzler-Philosophie-Lexikon. Begriffe und Definitionen. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 1999, S. 330.

¹⁸ Ebd., S. 620.

¹⁹ Fischer (2011), Sp. 435.

zwischen den Geschlechtern, spielt Jelinek doch hier auf Ingeborg Bachmanns zutiefst kulturpessimistisches Todesarten-Projekt an, auf den «Krieg mit anderen Mitteln»²⁰, der nicht mehr auf dem Schlachtfeld stattfindet, sondern in zwischenmenschlichen Beziehungen, zwischen Mann und Frau. Jelinek zitiert hier den erweiterten, gender-orientierten Faschismusbegriff von Bachmann: «dort fließt kein Blut, und das Gemetzel findet innerhalb des Erlaubten und der Sitten statt, innerhalb einer Gesellschaft, deren schwache Nerven vor Bestialität erzittern»²¹. Diese Verbrechen, psychische (Liebes-)Tode, werden von Jelinek in den deutschen Märchenwald verlegt, der gleichsam die Lichtung des philosophischen Gesprächs ist. Der Wald fungiert einerseits als Ausdruck einer mythisch verklärten Natur, wobei anzumerken ist, dass im kulturellen Diskurs immer auch die Frau der Sphäre der Natur zugeordnet wurde, andererseits ist er aber Un-Natur, Ort völkisch-patriarchaler Logik, der nicht mehr für authentische Natur steht.

In Jelineks Theatertext wird die klassische Märchentopographie in ihrer Bedeutung verflüssigt, denn

die Zwischenspiele verschieben ihre "Einheit", wie auch die der Zeit und des Ortes, im Sinne der *différance*: Die "festen" Namen und Zeichen, die Namen als Zeichen, werden gedoubelt und damit vervielfacht – sie disseminieren [...] d.h. die Bedeutung der Zeichen zerstreut sich wie Samen, disseminiert, hat keinen "Bedeutungskern" mehr als mögliches Zentrum.²²

Der Wald wird durch die Anwesenheit vielfachen Bedeutungssinnes in seiner einen Bedeutung destabilisiert und vom zauberischen Ort des Märchens zum Ort des Todes umcodiert. Als einstige Schwelle von Diesseits und Jenseits ist er nun Schwelle der Unentscheidbarkeit von Natur und Kultur – der Wald als Natur, die jedoch in ihrer kulturellen Überformung (sowie die Natur der Geschlechter?) auch Un-Natur ist.

Wo der Ort in Jelineks Theatertext gekennzeichnet ist, bleibt die Handlung temporal unbestimmt, wenn Schneewittchen beiläufig erklärt, sie «gehe durch die Krümmungen und Biegungen des Waldes schon seit Ewigkeiten» (TM 9) und ihre «Geschichte gibt es schon seit Jahrhunderten» (TM 10). Die "Ewigkeiten" spielen auf die intertextuelle Rahmenlosigkeit des Schnee-

²⁰ Elfriede Jelinek: Der Krieg mit anderen Mitteln. Über Ingeborg Bachmann. In: Die Schwarze Botin 21 (1983), S. 149.

²¹ Ingeborg Bachmann: Der Fall Franza. Requiem für Fanny Goldman. München: Piper 19925, S. 10.

²² Lücke (2005), S. 110.

wittchen-Paradigmas hin, ihr Fortbestehen und ihr stetes literarisches Auf-
erstehen im kulturellen Diskurs. Doch handelt es sich auch um die Ewig-
keiten, die die Frau aus diesem kulturellen Diskurs ausgeschlossen war, die
Zeit des Scheintodes. Somit unterstützt die hier geschaffene Zeitdimension
auch die Geschlechterdifferenz, die ironisch in ein «zeitlos-gültiges (my-
thisch-theologisches) Paradigma überführt»²³ wird. Im Zitieren des Volks-
märchens wird das Hineinragen der Vergangenheit in die Gegenwart zu den
“Ewigkeiten” eines statischen Verhältnisses zwischen den Geschlechtern
unter dem Zeichen patriarchaler Dominanz. Weiblichkeitskonzepte des 19.
Jahrhunderts können dann innerhalb dieses Textes als «Konstante gelesen
werden, die sich, wie die gesellschaftlichen Verhältnisse insgesamt, grund-
legenden Veränderungen entzieh[en]. Intermedialität und Intertextualität
unterstreichen diese Erkenntnis auf der Diskurs- ebenso wie auf der Ge-
schichts-Ebene»²⁴. In Elfriede Jelineks Schneewittchen-Adaption ist die
konventionelle Märchentopographie nur noch als Gespenst anwesend.
Zwar wird die lokale und temporale Universalität des Volksmärchens bei-
behalten, doch wird diese Zeit- und Ortlosigkeit statischen Charakters in
seiner Bedeutung verflüssigt und plural. Somit kann sie feministisch-dekon-
struktiv instrumentalisiert werden, um den latent faschistischen Gehalt zu
markieren, der sich im “deutschen” Wald, in der “Wildnis” abendländi-
schen Denkens und innerhalb eines ewigen Androzentrismus verbirgt.

2. Der Jäger: Allegorie von Tod und Phallogozentrismus

Schneewittchen bezeichnet sich im Stadium zwischen ihren beiden To-
den als «Wahrheitssucherin, auch in sprachlichen Angelegenheiten» (TM 9),
was sie zu einer «Philosophin im platonischen Sinne»²⁵ macht, die das
«Wahre, Gute und Schöne»²⁶ sucht, die platonischen Ideale als Leitbegriffe
der abendländischen Metaphysik. Bei ihnen handelt es sich um Urbilder, die
das unveränderlich Seiende verkörpern und somit als ontologisch erachtet
werden – sie sollen “die” Seinswirklichkeit bilden. Schneewittchen will der
Sprache auf den Grund gehen und ihren Gehalt an “Wahrheit”, ihren Wirk-
lichkeitscharakter und ihre (Un-)Möglichkeit, das Sein abzubilden, erfassen.
Somit sucht sie im Sinne einer Metaphysik der Präsenz den Logos in der
Sprache, die Anwesenheit von Bedeutung. Die Verlogenheit der Sprache

²³ Ebd., S. 114.

²⁴ Bock (2001), S. 423.

²⁵ Lücke (2005), S. 116.

²⁶ Elfriede Jelinek: *Macht Nichts. Eine kleine Trilogie des Todes*. Hamburg: Rowohlt 2004, S. 86.

nämlich ist ihr selbst widerfahren, was sie in einer Katachrese erfasst, hat doch die Stiefmutter «einer andren eine Grube gegraben und war nicht selbst reingefallen» (TM 9). Doch was Schneewittchen findet, ist nicht die Wahrheit, das Gute und Schöne, sondern der Tod, der sich vorstellt mit: «Ich bin der Tod und aus. Der Tod als die ultimative Wahrheit» (TM 13). Diese Quasi-Vergöttlichung der männlichen Wahrheit und Macht entlarvt in ihrer tautologischen Formulierung ihre Unbegründung, ihren Selbstzweck und gemahnt gleichsam an den Gottesnamen (2 Mos. 3, 14: Ich bin der Seiende), was die Ontologie zur Ontotheologie verschiebt, die Wahrheit an ein höchstes Wesen koppelt, hier an den Mann als Todesallegorie. Er hat als einziger den Anspruch auf Wahrheit und er überzeugt Schneewittchen, «dass die Frau, die in der Falle der fremden Blicke gefangen ist, die gesuchte Wahrheit nur im eigenen Tod finden kann, in einem Tod, über den ausschließlich der Mann entscheidet»²⁷. Der Jäger ist der Repräsentant männlicher Rede im kulturellen Diskurs²⁸, der über der Frau verhängt wurde. Die Frau erkennt, der Tod «kommt immer, meist als Mann, und dann ist er gar keiner» (TM 10). Der Jäger variiert das und entlarvt sich: «Ich bin der Riese Unwahrheit» (TM 16), der zugleich aber auch die “Wahrheit” sein will. Schneewittchen spielt hier auf die abstrakte Gewalt des Patriarchats an, die in einem konkreten männlichen Aggressor nicht mehr zu fassen ist, während der Jäger “Wahrheit”, die für Frau und Mann gilt, als Konstruktion, als “Unwahrheit” kennzeichnet. Eine tödliche, normierende Wahrheit aber, die sich durch Essenzialisierung und Enthistorisierung in die Seinswirklichkeit eingeschrieben hat, die “Schicksal” ist und somit Mythos und unveränderlich.

Diese Erkenntnis kleidet Jelinek wiederum in ein heideggersches Referenzsignal, wenn Schneewittchen fragt: «Sind Sie von meinem Geschick geschickt worden?» (TM 20). Das “Geschick” – das an Schicksal und Fatalismus erinnern lässt – bezeichnet in Heideggers Philosophie die «innerste Bewegung der Geschichte» und die «Weise, wie sich Sein dem Menschen “zuschickt”»²⁹. Der Mensch ist derjenige, der sich dem Geschick öffnen muss,

²⁷ Mateusz Borowski u. Malgorzata Sugiera: Das Gedächtnis den Mythen zurückgeben oder wie macht man Prinzessinnen? In: Claus Zittel, Marian Holona (Hg.): Positionen der Jelinek-Forschung. Beiträge zur Polnisch-Deutschen Elfriede Jelinek-Konferenz Olsztyn 2005. Bern: Lang 2008 (= Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A, Kongressberichte, Bd. 74), S. 247.

²⁸ Die platonischen und heideggerschen Intertexte können hier als pars pro toto für die abendländisch-metaphysische Denktradition gelesen werden.

²⁹ Bernd Amos: Geschick. In: Peter Precht u. Franz-Peter Burkard (Hg.): Metzler-Philosophie-Lexikon. Begriffe und Definitionen. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 1999, S. 205.

damit das Sein zu seinem “wahren Wesen” gelangen kann, um die “Unverborgenheit” (Offenbarung) des Seienden zu ermöglichen. Für Schneewittchen eröffnet sich ihr Geschick im Mörder, ihr wahres Sein läuft über die Akzeptanz einer patriarchalen Wahrheit, die den Tod, d.h. die Aufgabe oder Verunmöglichung weiblicher Subjektivität in der Philosophie (im Denken) erfordert, was Jelinek ironisch in Szene setzt und durch den philosophischen Intertext als metaphysisch legitimiert annimmt, ebenso wie das Geschlecht als ontologisches Naturverhältnis.

Der Jäger stellt als Mann nicht nur das heideggerische Geschick dar, sondern er muss sich auch «vor den Tieren als Gestell verstellen» (TM 17). Er verkörpert auch die gesamte technische Welt, das technisch-objektivierende Denken, denn

Heidegger denkt die Technik als Gestell. Stellen bedeutet hier herausfordern. Technik als Gestell denken, heisst, sie denken als Herausforderung an die Natur, diese restlos aufzuzehren. Das Wort “Stellen” hat hier eine überaus aggressive Konnotation, denn mit dem herausfordern, meint es auch fixieren, sogar töten (ein Wild wird von den Jägern “gestellt”). Gerade diese Konnotation des erbarmungslosen Jagens des Seins meint Heidegger mit dem Wort Gestell.³⁰

Was bereits im heideggerschen Technik-Diskurs metaphorisch als Jagd angelegt ist, setzt Jelinek konsequent in die Bildsprache des Märchens um. Der Mann als Jäger ist patriarchaler Stifter technokratischer Kultur und kultureller Disziplinierung von Natur. Schneewittchen erfüllt den Topos von Frau als Natur, wenn sie die Konkurrenz zwischen sich und ihrer Stiefmutter als «Natur gegen Natur», als «Titaniakampf» (TM 15) – auch hier die mythisierende Konnotation – denkt. Der Jäger radikalisiert dies. Schneewittchen sei eine «Beute», der die «Wahrheit naturgemäß bei der ersten Gelegenheit» (TM 10) davonlaufe. Die Frau wird als zu unterwerfende Beute in die Sphäre des Tierischen und der Natur verlagert, die dem Jäger in die Falle, ins Gestell gelaufen ist. Da sie Natur und Körperlichkeit ist, ist sie kein Geistwesen, “naturgemäß” (unveränderlich) erlangt sie keine Erkenntnis. Der metaphysische Konflikt zwischen Körper und Geist, Leib und Seele, Natur und Kultur wird hier vergeschlechtlicht und als abstraktes Gewaltverhältnis zwischen Frau und Mann inszeniert.

³⁰ Eric Bolle: Die Kunst der Differenz. Philosophische Untersuchungen zur Bestimmung der Kunst bei Martin Heidegger, Friedrich Hölderlin, Paul Celan und Bram van Velde. Tilburg: John Benjamins Publishing 1988, S. 14.

Dies unterstützt die Überführung des Hirschfängers im Märchen in die «Flinte» (TM 16) und die «Taschenlampe» (TM 22) des Jägers. Die Taschenlampe, mit der Schneewittchen geblendet wird, ist polysem, vor allem, da sie von Schneewittchen mit dem Gewehr verwechselt wird (vgl. TM 22). So steht die Taschenlampe als technische Errungenschaft (und so mit dem Gestell korrespondierend) auch für das Licht der Aufklärung, das philosophische Licht der Erkenntnis und für einen männlich gestifteten Rationalismus als Naturbeherrschung, der von Schneewittchen assoziiert wird mit ihrem früheren «Tod [...] als strahlend helle[m] Tunnel» (TM 20). Mordwaffe des Jägers ist die Flinte, «die immer noch hechelt, tropft, keucht» (TM 16). Hier erlangt die Szene eindeutig einen sexuellen Subtext, die Flinte wird «als Phallus demaskiert»³¹ – als Phallus, der Tatwaffe ist und abstrakter Meister-Signifikant im philosophischen Diskurs. Schneewittchens Verirrung und Tod im Wald bezeichnen also auch die Ortlosigkeit der Frau in einem phallogozentrischen Denksystem³², das der Jäger versinnbildlicht.

Unschwer ist zu erkennen, dass Jelinek für ihre postdramatische Schneewittchen-Adaption den Jäger in seiner Funktion umcodiert und somit von seinem Vorgänger im Volksmärchen entkoppelt. Dort ist er zwar als Erfüllungsgehilfe der bösen Königin gedacht, verschont aber Schneewittchen. So erfüllt er bei den Grimms das im Volksmärchen verbreitete Image des Jägers als «gutartige[r] Naturbursche [...], in dem das Mitleid mit den verstoßenen, ausgesetzten oder verirrtten Kindern die Oberhand behält»³³. Doch hat der Jäger in der Volksdichtung immer auch eine ambivalente Funktion, denn «Jagdmetaphern umschreiben nicht zufällig Liebe in Alltagssprache und Lied. Jagd-Attribute wie Gewehr [...] und Hund fungieren dabei vorzugsweise als maskulin-phallische Symbolik» und in einem weiteren Schritt wird der Jäger, dem die Verirrte allein und unvorhergesehen im Wald begegnet, zum «Prototyp eines heimlichen Liebhabers, möglicherweise aber auch eines Vergewaltigers»³⁴. Wo die Brüder Grimm einen gutherzigen

³¹ Lücke (2005), S. 119.

³² Irigaray bezeichnet die Ordnung der westlichen philosophischen Denksysteme als «Phallogozentrismus», da die abendländische Metaphysik über Sinn, Ursprung, Rede und Vernunft Sinnstiftung zu ihrem Zentrum und Ziel erklärte. Patriarchal werden diese philosophischen Diskurse über Lacans zentralen Signifikanten des Phallus, Konzept von Macht-, Welt- und Sprachaneignung, über den Zeichensysteme in binäre hierarchische Oppositionen aufgespalten und somit verfügbar und letztlich sinnstiftend gemacht werden (Vgl. Lindhoff (1995), S. 97).

³³ Harlinda Lox: Tod. In: R. W. Brednich u.a. (Hg.): Enzyklopädie des Märchens, 14. Bde., Berlin: Walter de Gruyter 2010, Bd. 13, Sp. 402.

³⁴ Ebd., Sp. 407.

Mann des Waldes kreieren, der der Königin das Herz eines Ebers statt das eines Mädchens darbietet, aktualisiert Jelinek zensierte semantische Traditionen der Volksdichtung und re-instrumentalisiert den Jäger als Mädchenmörder. Dies nicht nur wortwörtlich, indem er Schneewittchen erschießt, sondern auch indem die Mordwaffe des Gewehrs mit einer Sexualmetaphorik ausgestattet ist, die letztlich auf den Phallogozentrismus des Abendlandes hinweist.

Anzumerken ist, dass Jelinek in ihrer Vergeschlechtlichung von Gewalt nicht die binären Hierarchien wiederholt, indem sie essenzialistisch Männlichkeit an Macht, Weiblichkeit an Ohnmacht koppelt. Ganz im Gegenteil wird an dieser Stelle die Regieanweisung interessant, die beiden in die symbolische Ordnung verstrickten Wollpopanze mit ihren aus dem Off tönenden Stimmen. Schneewittchen und der Jäger sind keine authentischen Subjekte, sie sind sprachlich enteignet und sprechen in fremden Zungen, wo ihnen Diskursfragmente von Platon und Heidegger in den Mund gelegt sind. Die Figuren als Wiederholungen grimmscher Märchenfiguren, die ja vorprogrammiert sind und narrativen und ikonografischen Versatzstücken folgen müssen, wiederholen selbst in ihrem Sprechen Vorgeprägtes, durch das sie sich konstituieren und konstruiert werden. Somit wiederholt Jelinek kein simples Täter/Opfer-Verhältnis, das auf Mann und Frau zu verteilen wäre, sie verschiebt dieses dahingehend, dass es als durch Sprache und Diskurs vorgeformtes inszeniert wird. Schneewittchen und der Jäger sind beide "Opfer" als «Konstruktionen der von außerhalb aufgezwungenen Sprechweisen [...], die keinen authentischen Wesenskern besitzen, der der patriarchalen Norm zurückweichen könnte»³⁵.

3. Schneewittchen: Platonisches Ideal und untote Repräsentanz diskursiver Schönheit

Schneewittchen, das «so lange ohnmächtig war, was [die] Stiefmutter ihrerseits als Tod und Machtlosigkeit interpretierte» (TM15), führt nach ihrem Erwachen aus dem Scheintod kein Leben, sondern ein Scheinleben, sie ist untot. Ihr Untotsein legt sie in einer metaliterarischen Geste dar. Sie lamentiert:

das alles scheint für die Menge ungemein interessant zu sein, denn meine Geschichte gibt es schon seit Jahrhunderten, keine Ahnung, was daran so lustig oder aufregend sein soll. Es ist, als müßte ich mich ununterbrochen aufheben und dann fallen, von Frauenhand (TM 10).

³⁵ Borowski u. Sugiera (2008), S. 247.

Schneewittchen ist ein Beispiel dafür, wie Jelineks Figuren «die Bedingungen ihres Erscheinens ausstellen, wenn sie im Zitat „von sich“ sprechend ihre Nachträglichkeit und Fiktionalität offen legen»³⁶. Schneewittchen weiß um ihre Fiktion. Sie ist literarisch untot, denn ihre Geschichte wird in tradierten Motivkomplexen seit Jahrhunderten erzählt und wiedererzählt, sie stirbt in einer Erzählung, um in einer anderen wieder aufzuerstehen. Jelinek zitiert Schneewittchen in ihrem Zwischenspiel als „Nachlebendes“, denn Schneewittchen, das selbstreferenziell seine eigene literaturhistorische Vergangenheit erinnert, fungiert als «die posthume Vergegenwärtigung im Zitat, die das Verwendete rekontextualisiert, damit verwandelt und als Mortifiziertes fortdauern lässt»³⁷ – das Zitat als Wiederbelebung und Mumifizierung Schneewittchens gleichermaßen. Das Fortleben des Grimmschen Schneewittchens bei Jelinek ist die Wiederholung der literarischen Figur, wobei «Wiederholung die Idee eines Ursprungs radikal in Frage stellt»³⁸. Somit richtet sich Jelineks Wiedererweckung Schneewittchens (genauso wie die Wiedererweckung des Mediums Märchen selbst) gegen logozentristische Ganzheits- und Ursprünglichkeitsvorstellungen, gegen die «„Wirklichkeit“ [als] Abbild eines göttlich-vernünftig-rationalen Urbildes aller Dinge»³⁹. Die hypertrophe Intertextualität des jelinekschen Textes dezentriert nicht nur seine eigene Identität als Entität, sondern auch die des Vorgängertextes mit seinem Figurenpersonal. Schneewittchen ist ein zitathaftes Gespenst, dass als Allegorie weiblicher Körperschönheit immer von neuem ideologisch funktionalisiert werden kann, aber nie Subjekt ist, deren Bewusstseinsgrad nie über den des Prototyps hinausgeht.

Schneewittchens literarisches Untotsein auf der Metabene des Zitats korrespondiert mit ihrem Scheintod auf der manifesten Erzählebene. Im Nachwort zum Erstabdruck der Schneewittchen-Adaption in *Macht nichts* (2002) weist Jelinek bereits ironisch darauf hin, dass es in dem Theatertext um das «Wahre, Gute, Schöne, auf das sich viele in der Kunst so gern berufen»⁴⁰ geht, um die obersten platonischen Ideale und Eckpfeiler einer Ästhetik des Idealismus. Schneewittchen, die ja die Schönheit und auch das Gute „ist“, sucht diese metaphysische Wahrheit. Die existenzielle Situation Schneewittchens kleidet Jelinek in einen bildhaften Vergleich: «der Friede

³⁶ Evelyn Annuß: Elfriede Jelinek. Theater des Nachlebens. München: Fink 2005, S. 11.

³⁷ Annuß (2005), S. 21.

³⁸ Elisabeth Bronfen: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. Würzburg: Königshausen und Neumann 2004, S. 492.

³⁹ Lücke (2008), S. 8.

⁴⁰ Jelinek (2004), S. 86.

rollt ab, wie ein Operationsplan, den Schneewittchen, wie zu einer kosmetisch-kosmischen Operation, einem Lifting, das alle Falten ausradieren soll, mit schwarzen Linien ins Gesicht vor-geschrieben trägt»⁴¹. Am Konzept "Schneewittchen" wird ein "kosmetisch-kosmischer" Eingriff vorgenommen, der ein ästhetisch-metaphysischer ist. Den philosophischen Sinngebungsprozess einer patriarchalen Kultur schneidet Jelinek mit der Bildsprache plastischer Chirurgie und somit der Normierung weiblicher Körperlichkeit und weiblichen Seins schlechthin, womit die kulturellen Bildgebungsverfahren und Konzeptualisierungen von idealer Weiblichkeit als materialisierte, diskursive Gewalt ausgestellt werden. Dies kann als Kernsatz von Jelineks Schneewittchen-Adaption gelten und soll dem Folgenden vorangestellt werden.

Was im Märchen für den Prinzen als «Sinnbild des gefährdeten, jedoch zum Höchsten prädestinierten Menschen»⁴² gilt, gilt nicht für die Prinzessin, die kein heldenhaftes Subjekt sein kann, sondern als ästhetisches Objekt stärkeren Stereotypisierungen unter dem Ziel der Partnergewinnung unterliegt, zu der die Schönheit führen soll⁴³. Auch im grimmschen Märchen ist Schneewittchen eine Verkörperung nicht nur märchenhafter, sondern vor allem bürgerlicher Tugenden, wie Gutherzigkeit und Fleiß, vor allem aber der Schönheit. Es handelt sich bei diesen Tugenden um typische Märchenattribute, die die Prinzessinnen auszeichnen. Diese Tugenden, die das Märchen in seiner Moralfunktion auszeichnen und normativen Wert besitzen, transformiert Jelinek in ihrer Märchenadaption zu den platonisch-metaphysischen Idealen des Guten, Reinen und Schönen, die in der Kulturge-schichte auf das (Natur-)Wesen der Frau als Objekt idealer Anschauung projiziert wurden.

Schneewittchen ist als ironische Allegorie «durchaus platonischen Zuschnitts [...] Sie ist die "Wahrheitssucherin" (dieser Geist-Entitäten), die Verkörperung des (illusionär) Schönen, ja sogar des Guten»⁴⁴. Die Frau ist hier Trägerin von Platons Urbild des Schönen, das der Vergänglichkeit ent-hoben ist. Das Weibliche wird, wo es mit unvergänglicher Schönheit gekoppelt wird, selbst unvergänglich und wird zur weiblichen Natur, zu ihrem ontologischen Dasein und ihrer Bestimmung. Diese Unvergänglichkeit markiert aber auch das Untotsein Schneewittchens.

⁴¹ Ebd., S. 86-87.

⁴² Rainer Wehse: Wehse, Rainer: Prinz, Prinzessin. In: R. W. Brednich u.a. (Hg.): Enzyklopädie des Märchens, 14 Bde., Berlin: Walter de Gruyter 2001, Bd. 10, Sp. 1311.

⁴³ Vgl. ebd., Sp. 1312.

⁴⁴ Lücke (2005), S. 116.

Schneewittchen ist als Frau "Beute", doch wo dem Jäger tierische Beute «für die Erde [...] zu schade» (TM 10) ist und er sie behält, verhält er sich Schneewittchens Leichnam gegenüber ungewöhnlich: «Das ist jedenfalls einmal Beute, die ich liegenlasse. [...] Jetzt ist sie natürlich total hilflos, denn nichts fürchtet umgekehrt die Schönheit mehr als die Zeit. Keine Erde drüber. Die wäre zu leicht» (TM 23). Schneewittchen wird vom Jäger nicht begraben, womit rituell eine Demarkationslinie zwischen den Lebenden und den Toten gezogen wäre, sie bleibt sichtbar und geht nicht in den Boden ein, um die ewige Ruhe zu finden. Für den österreichischen Philosophen Leonhard Schmeiser⁴⁵ bedeutet die "Dauerhaftigkeit der Erde" die Bewahrung der «deutsche[n] Geschichte, besser Vorgeschichte, somit Möglichkeit zur Identität, nämlich das, was aus einer gedächtnislosen Masse ein Volk, eine Nation macht»⁴⁶. Nach Schmeiser ist das Begrabensein unter der Erde eine Garantie gegen mutwilliges Vergessen, ein im kollektiven Gedächtnis bleiben und er bezieht sich dabei dezidiert auf den deutschen Boden und eine «deutsche Geschichte [als] Geschichte der Toten, die nie eigentlich gestorben seien und nie eigentlich sterben könnten»⁴⁷. Die Erde ist der Raum des Gedächtnisses und der nationalen Erinnerung. Schneewittchen als Frau wird aber nicht in diese Erde eingelassen⁴⁸, um entweder ganz tot zu sein oder um in das kollektive Gedächtnis als Übergangsreich einzugehen. Sie muss auf der Erdoberfläche liegen bleiben, um auf ihre Art konserviert zu werden, denn die Erde wäre auch «zu leicht» (TM 23), um das manisch beschworene Bild weiblicher Schönheit zu bannen.

Auf seine Weise "Begraben" wird Schneewittchen aber dennoch, denn die Zwerge kommen, «legen Schneewittchen in den gläsernen Sarg und tragen ihn fort» (TM 24). Schneewittchen darf nicht sterben. Sie ist als literarische Figur untot, nach dem Vergiftungsversuch durch ihre Großmutter und als sie dem Jäger begegnet ist sie untot und auch im Glassarg ist sie nicht ganz bei den Toten, sondern bleibt Fetisch und Objekt ästhetischer

⁴⁵ Eine Anführung Schmeisers erscheint mir an dieser Stelle relevant, da sich Elfriede Jelinek in Bezug der Deutschen zur Erde schon in ihrem Theatertext *Wolken.Heim* dezidiert auf Schmeisers Essay *Das Gedächtnis des Bodens* bezieht (Vgl. Widmung in: Elfriede Jelinek: *Wolken.Heim*. Stuttgart: Reclam 2000).

⁴⁶ Leonhard Schmeiser: *Das Gedächtnis des Bodens*. In: *Tumult* (1985), H. 10, S. 38.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Schmeiser führt an, dass während der deutschen Befreiungskriege Franzosen oftmals unbegraben blieben, da sie der deutschen Erde nicht Wert gewesen seien. Auch Schneewittchen darf als Allegorie der Schönheit nicht in die Tiefe der Erde. Als Verkörperung von Oberflächenwirkung bleibt sie auch an der Oberfläche (Vgl. Schmeiser (1985), S. 53).

Betrachtung. Ihre Konservierung im Glassarg (als Auslöschung von Zeitlichkeit und Geschichte) ist die Versinnbildlichung der Ontologisierung und Essenzialisierung weiblicher Schönheit als wesenseigener Objektstatus.

Jelinek belässt das “Schicksal” ihres Schneewittchens aber nicht im Kontext philosophischer Betrachtung, sondern koppelt dieses auch an die aktuelle Lebenswelt der Frau. So begegnen uns im Text die «Kinogestalten» (TM 23) und die «Illustriertenblätter» (TM 15) als Verführungsmittel, wo es im Volksmärchen noch die Gegenstände weiblicher Toilette (Kamm und Mieder) waren, denen Schneewittchen erlag. Jelinek sieht also das Streben nach dem platonischen Urbild der Schönheit radikal fortgesetzt in einer ästhetischen Gleichschaltung der Körper durch die Medienwirklichkeit. In dieser verdanken Jelineks Prinzessinnen «ihre Bekanntheit allein der medialen Präsenz, der Bildwerdung»⁴⁹ durch das Patriarchat, indem sie sich leblosen, konstruierten Idealen anverwandeln.

In Jelineks Märchen-Adaption herrscht eine semantische Verwirrung der Stadien Scheintod und Tod. Die Stiefmutter Königin, mit eigentlicher Mordabsicht, löst eine/n Ohnmacht/Scheintod (vgl. TM 15) aus. Der Jäger erschießt Schneewittchen, woraufhin es in den Glassarg gelegt wird, der im Volksmärchen der Ort des Scheintodes ist. Aber ob nun Schneewittchen am Ende von Jelineks Theatertext tatsächlich gestorben ist oder nicht, es steht fest, dass Schneewittchen immer schon das (kultur-)historische Untotsein der Frau, ihren langen historischen Schlaf verkörpert. Jelinek verbindet das Untotsein der Frau in der Gesellschaft und in der abendländischen Kulturgeschichte mit ihrem Verschwinden in den patriarchalen Projektionen, die die Frau einmal als Natur, einmal als Unnatur definieren. Die Frau verschwindet als Subjekt in der Aneignung der ihr zugeschnittenen patriarchalen Bilderwelt, wird als das “Andere” des Mannes definiert und ausgelagert, ist aber trotzdem immer wieder gezwungen, “aufzutauchen”, sich zu inszenieren. Um genau dies zu versinnbildlichen, wählt dann Jelinek nicht die Königin, sondern den Jäger als Mörder Schneewittchens.

Das narrative und ideologische Zentrum des Grimmschen Schneewittchens ist die «bewegende Schönheit, die bei Frauen Haß, bei Männern Liebe auslöst und selbst die gefährlichsten Wilden besänftigt»⁵⁰. Es ist diese Körperschönheit Schneewittchens, die zu Neid, Hass und schließlich Mord zwischen den Frauenfiguren führt. Die Stiefmutter als böse Königin sieht in Schneewittchen ein jugendlich-jungfräuliches Schönheitsideal verkörpert,

⁴⁹ Bock (2011), S. 431.

⁵⁰ Christine Shojaei-Kawan: Schneewittchen. In: R. W. Brednich u.a. (Hg.): Enzyklopädie des Märchens, 14. Bde., Berlin: Walter de Gruyter 2007, Bd. 12, Sp. 131.

dass sie überholt hat und ihre eigene Schönheit und den daran gekoppelten Selbstwert auslöscht. Die Konkurrenz zwischen Schneewittchen und ihrer Stiefmutter drückt sich in Jelineks Text aus als «Natur gegen Natur. Ein Titaniakampf» (TM 15). Weiblicher Neid und Missgunst sowie das Streben nach Schönheit werden hier naturalisiert und enthistorisiert und ins weibliche Wesen verlagert. Im «Titaniakampf» erhält es noch eine mythische Komponente, schließlich konnte der Streit um den Status der Schönsten schon im klassischen Altertum Kriege auslösen – man denke nur an das Urteil des Paris um den Erisapfel.

Allerdings ist jeglicher Maßstab für Schönheit, besonders für weibliche Schönheit, nur ein von der symbolischen Ordnung gestifteter und somit Ausdruck patriarchaler Normierung, der sich vor allem im todbringenden Hass der Grimmschen Stiefmutter äußert, denn

nur eine Gesellschaft, die den Wert einer Frau vor allem nach den “objektiv” meßbaren und jeweils normierten Daten einer schablonierten (und bis heute “prämierten”) Schönheit bemißt, die sich überdies immer im Besitz irgendeines Mannes befindet [...], kann eine solche Phantasie produzieren, die gemäß dem Gesetz von Angebot und Nachfrage einen Teilaspekt des Menschen als obersten Marktwert etabliert.⁵¹

Jelineks Schneewittchen spielt auf genau diese patriarchale, und dann vor allem mediale Konstruktion weiblicher Schönheit an, die sich dann am konkreten Körper materialisieren und “wahr” werden soll, wenn sie aussagt, «die Schönheit will nämlich immer auf der Welt bleiben, am besten in Illustriertenblättern, die durchs dauernde Blättern noch schneller abfallen als normales Laub» (TM 15) und der Jäger fragt seinerseits Schneewittchen: «Waren sie auch eine von diesen Frauen, die nur Kinogestalten in die Welt setzen, weil sie aussehen wollen wie eine von denen?» (TM 23). Die im Grimmschen Märchen todbringende und vom Neid zerfressene Stiefmutter handelt nur so, «weil man sie gelehrt hat, ihren Markwert hoch zu halten [und die] dem Zynismus solcher Rangordnung innerhalb der patriarchalen Gesellschaft ihrerseits einen Spiegel vorhält, indem sie das männliche Gebot weiblicher Rivalität [...] bis zur Hypertrophie ernst nimmt, um in diesem System zu überleben»⁵².

⁵¹ Elke Liebs: «Spieglein, Spieglein an der Wand». Mutter-Mythen / Märchen-Mütter / Tochter-Märchen. Brüder Grimm, *Marienkind, Frau Trude, Schneewittchen, Die Gänsemagd, Frau Holle, Schneeweißchen und Rosenrot*. In: Helga Kraft u. Elke Liebs (Hg.): *Mütter-Töchter-Frauen*. Stuttgart: J. B. Metzler 1993, S. 129.

⁵² Ebd., S. 135.

Genau in diesem Punkt ist dann zu ermitteln, warum Elfriede Jelinek in ihrer Schneewittchen-Adaption nicht wie die Grimms die Stiefmutter zur Mörderin macht, sondern den Jäger zur Todesallegorie umcodiert, was die Konzentration Jelineks auf die Waldepisode und die gesamte Handlungsmodifikation und -reduktion des Märchen-Theatertextes erklärt. Nicht die Stiefmutter mordet in erster Linie Schneewittchen, sondern der Jäger ist der Vollstrecker, da weiblicher Neid und Zwang zu ewiger Jugend und Schönheit einem patriarchalen Gesetz gehorchen, weswegen hier der Tod weg von der Königin auf den Jäger umgelenkt wird: es ist eben diese patriarchal gestiftete symbolische Ordnung, die weibliche Konkurrenz schafft und "mordet".

Somit ist Jelineks Schneewittchen-Adaption der radikale Versuch, das Grimmsche Märchen zu subvertieren und das, was der grimmsche Wille zu originär-heimatlicher Volksdichtung wegretuschierte, wieder in den Text zurückzuholen, in dem die Gewalt zwischen Frauen als Gewalt des Patriarchats gegen Frauen demaskiert wird.

4. Abschließende Betrachtung: Schneewittchens Gedächtnis

Betrachtet man Jelineks postdramatische Märchen-Adaption unter Einbezug der These der Erzählforschung, dass «jede Erzählung [...], wenn es sich nicht um einen mündlich memorierten Vortrag handelt, eine Variante»⁵³ ist, dann gilt dies auch für Jelineks postdramatische Adaption als legitime radikalisierte "Variante" des Schneewittchenstoffes.

Elfriede Jelinek zitiert und instrumentalisiert das deutsche Volksmärchen bewusst als das Medium einer ideologisierten, patriarchalen Rezeptionsgeschichte. Indem Jelinek das Volksmärchen durch dessen Wahl als Prä- und Intertext für ihre Adaption wählt, setzt sie es ihrer dekonstruktiven Poetologie aus und macht es zum Ort ideologisch-philosophischer Auseinandersetzung. Auf dieser Basis kann dem Märchen das Gedächtnis zurückgegeben werden, wenn, wie Renate Lachmann postuliert, Intertextualität als das Gedächtnis des Textes gelesen werden kann. Sie schreibt: «Literature is a mnemonic medium that not only creates new texts to be remembered but also recovers suppressed knowledge, revives obsolete knowledge and incorporates formerly rejected unofficial or arcane traditions of knowledge»⁵⁴.

⁵³ Hermann, Bausinger: Märchen. In: R. W. Brednich u.a. (Hg.): Enzyklopädie des Märchens, 14. Bde., Berlin: Walter de Gruyter 1999, Bd. 9, Sp. 250-274. Sp. 257.

⁵⁴ Renate Lachmann: Cultural Memory and the role of literature. In: European Review 12 (2004), Nr. 2, S. 173.

Elfriede Jelinek belebt in ihrer Schneewittchen-Adaption genau dieses verborgene Wissen der Märchen, indem sie seine Motive subversiv verschiebt und umcodiert, um deren latente patriarchale Gewaltstrukturen sichtbar zu machen. So wird bei Jelinek der Grimmsche Märchenwald, dem Schneewittchen ausgeliefert ist, vom zauberischen Ort einer neuen Lebensstufe zum Ort eines Geschlechterfaschismus, in dem auch noch die nationalistischen Konnotationen des Bildes vom "deutschen" Wald nachhallen. Ähnlich verhält es sich mit der Figur des Jägers, der hier nicht Freund und Helfer der Verirrten ist, sondern, wie in früheren Traditionen der Volksdichtung, auch sexuelle Gewalt und Tod versinnbildlicht, die Jelinek umcodiert zu einem phallogozentristischen Denken, dass die Frau als Objekt aus der Philosophie und den Künsten ausschließt. Und auch wird von Jelinek das Motiv der scheinbaren Geliebten im Glassarg radikalisiert, der nicht nur dazu dient, die Tote als fetischisierten Kunstgegenstand zu genießen, sondern der bei Jelinek zum Sinnbild eines misogynen Schönheitsdiskurses und ontologischer Weiblichkeitsparadigmen wird. Der Glassarg fungiert gleichsam als nekrophiles Pendant zum «Glaspalast des Männlichen»⁵⁵, einem intellektuellen Diskurs, der Weiblichkeit marginalisiert und somit auch konstituiert. Das Volksmärchen als Gattung erscheint dann bei Jelinek als kulturhistorisches Medium mythisierter patriarchaler Gewalt, dass seiner "Unschuldigkeit" entledigt und seiner "Schuld" ebenso wie seinem Gedächtnis zugeführt werden muss. Das Gedächtnis erhält das Märchen zurück, indem Jelinek die latenten, in Motiven codierten Machtdiskurse freilegt, umcodiert und somit feministisch politisiert. Die postdramatische Märchen-Adaption dient hierbei nicht nur als Medium des Erinnerns einer patriarchalen Vergangenheit, sondern soll im Sinne einer "litterature engagée" den Blick für immernoch patriarchale und vor allem medial überformte Realitätsverhältnisse schärfen – so wird bei genauer Lektüre eines deutlich: "revisionist mythmaking" ist Gegendiskurs und Entmythologisierung; Elfriede Jelinek erzählt Märchen nach, ohne uns Märchen zu erzählen.

⁵⁵ Dreyer (2002).